AÑO XXX — Nº 1492 —

EL DIA

— MONTEVIDEO, AGOSTO 20 DE 1961

Suplemento Dominical fundado por Don Lorenzo Batlle Pacheco el 2 de octubre de 1932



LUGARES DE LA HISTORIA DE AMERICA
(Fotografía de Dora Isella Russell)

Han pasado siglos desde el día en que echaron a vuelo las campanas del santuario de Guápulo, en los alrededores de Quito, despidiendo a los expedicionarios que al mando de Pizarro y Orellana, descubrirían el fabuloso río de las Amazonas. Un escenario colosal de titanes lo rodea, y a lo lejos el cono del Cayambe empina su cabeza nevada. En el valle de Guápulo se da cita la majestad de la reminiscencia histórica, con la majestad avasallante de la naturaleza.

CRONICAS ANDARIEGAS

LA POESIA SIN EDAD DE LOS TEMPLOS QUITEÑOS

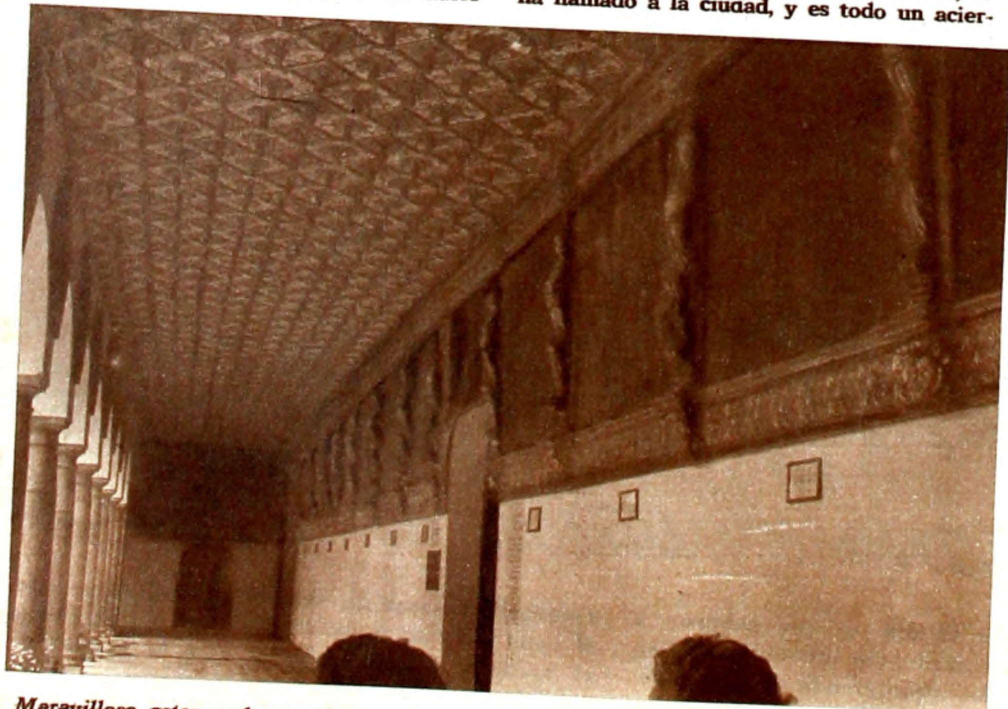


Claustro de San Agustín. Plantas, luz, soledad y silencio.

...Y la luz del mediodía exaltaba el perfil violento de los cerros que forman rueda en torno de la ciudad, cuando llegamos a Quito. Quito de las iglesias seculares, Quito de las campanas litúrgicas, Quito de las calles estrechas como una cinta y los tejados parduzcos que empavonó el tiempo; con paredes anchas de barro que siguen en pie como cuando vieron pasar las horas lentas de la Colonia. Quito de rejas y balcones añejos a los que todavía se asoma el pasado. Ciudad hacia el ayer, con el hechizo de sus fantasmas caminantes, lo legendario que la habita tiene invisible ciudadanía en las esquinas viejas. Allí la vida no anda de prisa; no nos engañan los autos flamantes que en las zonas céntricas parecen un anacronismo, ni las grandes construcciones modernas, como el Palacio Legislativo o la magnífica Ciudad Universitaria, ni los parques venturosos y amplios en los que sonríen las mañanas soleadas. Porque Quito es y seguirá siendo, pese a ella misma, *lo otro:* el edificio vetusto; el patio ancho y florecido que se ve desde la calle, desde los zaguanes por los que antes se entraba a caballo; la calleja retorcida, exasperada en zigzags, trepadora de lomas, cayéndose hacia el otro lado en ángulos bruscos. Y, sobre toda cosa, Quito es el templo, y el templo es el Arte. *Relicario de arte,* se ha llamado a la ciudad, y es todo un acierto. Toda Quito es un enorme museo colonial, donde la decantación de los siglos ha ligado el ladrillo de adobe con la huella de la historia, de tan inseparable manera, que bajo la tutela del milagro y la leyenda, se superponen la superstición y la fe, y un orbe de fábula y misterio roza las murallas antiguas, se encarama en las verjas señoriales, acentúa el chispeo coruscante del oro y la plata que exornan los altares. La devoción patética del indio, en cuyo crisol bárbado el Inti pagano y el Cristo de los Conquistadores se amalgamaron en un fervor que llegó a la idolatría muchas veces, exteriorizó en las formas visibles del culto, esa creencia en la que dio libre curso a su espontaneidad imaginativa, a su exuberancia creadora de converso bisoño, a la instintiva destreza de sus manos para la artesanía sagrada.

El reducido ámbito del coloniaje cifró en la acción civilizadora de la iglesia, la preocupación fundamental de España: cristianizar a las criaturas de sus posesiones indianas, salvarles el alma. Y los hombres del suelo remoto, que reverenciaban a las fuerzas secretas de la Naturaleza, que adoraban dioses múltiples y complicados, debieron asimilar no sin esfuerzo la convicción moral del dios único que le ofrecían los misioneros. Así, entre arcabuces y frailes, se gestó la epopeya recia del indio americano. Y la difícil geografía del Ecuador impuso también sus condiciones. Pero la hoya de Quito, prisionera de los volcanes, fue del siglo XV al XVIII, el núcleo de uno de los más trascendentes movimientos artísticos del Nuevo Mundo. México, al Norte; la escuela quiteña; la del Cuzco, rivalizan en brindar al Arte de la Colonia lo más representativo del genio auténtico de los habitantes del mundo ultramarino. El arte ecuatoriano, hijo de su tiempo, se enciern
los templos y en los conventos. Se vive
Edad Media americana. Y hay, inclu
prohibición de que a manos indígenas
guen esculturas profanas. Adiestrado por
sacerdotes europeos, el natural desenvo
sus aptitudes, y a los pies de vírgene
santos florecieron los frutos de oro, la
ña, la mazorca, la vegetación tropical e
zada rodeando las columnas, la fauna
vática domesticada para convertirse en
ma estético de los frisos, los áureos met
enriqueciendo la augusta solemnidad de
coros, el plateresco o el barroco penins
res mestizándose en la gracia de un
único, para embellecer la suntuosa grand
de los templos quiteños: en San Franci
o en la Compañía, en la Merced o en
Sagrario, en San Agustín o en Santo D
mingo, en todos el genio criollo dejó
tro patente de su fecunda sensibilidad cr
dora. Indio fue "Pampite", el de los est
mecedores Cristos agonizantes, e indio
el "Lluqui" cuencano, Gaspar Zanguri
Como indio fue el talentoso Manuel Ch
más conocido como "Caspicara", que dio
sus imágenes un contenido trascendente
inigualado de mística ternura. El clima
ligioso de estos tiempos se manifestó en
arte consumado de los imagineros y tall
tas, en los maestros de la pintura como M
guel de Santiago o Goríbar, en los Na
mientos o Pesebres infaltables, que ofrec
la curiosa particularidad de tener dos Niñ
divinos, uno despierto y bendiciente pa
el día, y otro dormido para cuando lleg
la noche. Digamos de paso que estos Niñ
dormidos son de una cándida belleza, de
nudos los cuerpecitos mórbidos, con la m
jilla apoyada en una mano, en la dulce act
tud del reposo.

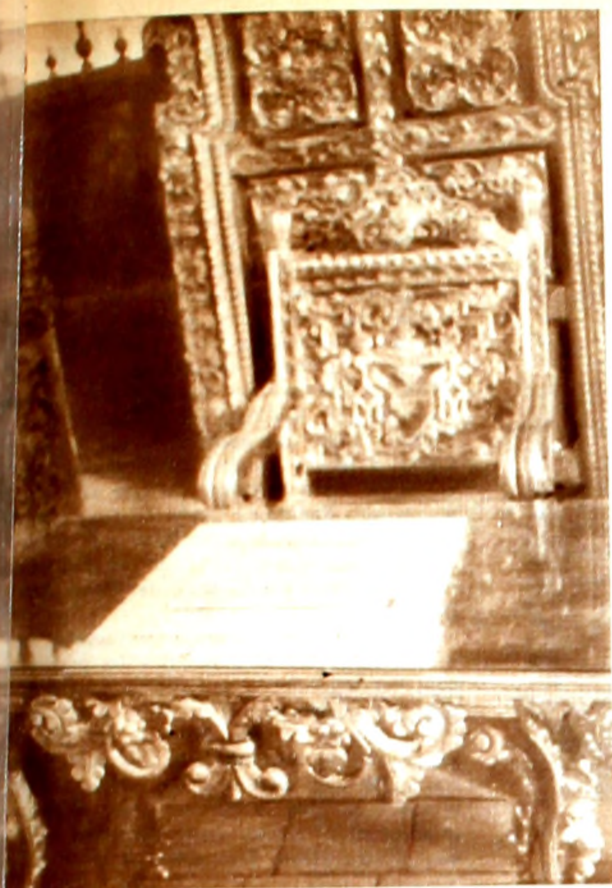
Del templo al convento no hay más qu



Maravilloso artesonado mudéjar del claustro de San Agustín. A lo largo del muro, óleos de Miguel de Santiago alusivos a la vida del santo.



Convento de San Francisco. Dentro del claustro, volvemos al siglo XVI, a través del tiempo detenido.



San Agustín. Sala Capitular. Ahí puede verse la mesa sobre la cual se firmaron las Actas de la Independencia.



En la Sala Capitular de San Agustín, donde se reunió la Junta Soberana, se admira este retablo que es una joya del barroco americano.

paso. En los conventos transcurría la vida de estudio y recogimiento de aquellos clérigos emprendedores que trajeron al Nuevo Mundo el fervor proselitista de su fe evangélica, sostenida con arremetedor empuje y ánimo de batalla. Piadosos pero ejecutivos, conciliaron devoción y acción, y convirtieron conventos y monasterios en focos de irradiación cultural cuyo alcance abarcó siglos y se propagó por todo el continente.

El convento se asoma a un patio que es una escapatoria al aire libre, pausa de libertad en la vida ceñida por la disciplina, el ayuno, la meditación y el sacrificio. El de San Francisco, el más antiguo de nuestra América, que se comenzó a construir poco después de establecida la ciudad de Quito, calculándose que estaba concluído en los dos tercios finales del siglo XVI, tiene singular importancia para la historia arquitectónica de estas tierras, como bien lo señala con su reconocida autoridad don José Gabriel Navarro, puesto que el predominio de la vida religiosa fue también decisivo para la arquitectura civil, y el estilo del templo o del convento inspiró el de los palacios y casas coloniales, nacidos naturalmente del modelo de casas y palacios españoles, beneficiándose los edificios americanos de las técnicas de construcción y de la maestría decorativa logradas en la estructura de las grandes iglesias.

Y el claustro ennoblece los conventos, con la poética complicidad de galerías, columnatas y fuentes. En un escenario semejante debió transcurrir la acción interior de la célebre novela del chileno Eduardo Barrios, *"Hermano Asno"*, cuyo protagonista ansiaba tener un alma ingenua y simple de "cacerola blanca"... El claustro es la expansión dentro del rigor, la tregua de aire y luz, el cuadrado de cielo, mientras el chorro del surtidor enjoya musicalmente la taza de piedra labrada donde refluye la "hermana agua".

El claustro de San Francisco atesora tallas de linaje perfecto, arcones de taracea y de cuero, sillones abaciales de respaldares repujados, casullas de otras épocas, entre las que se conservan, viejas de cuatrocientos años, las de fray Jodoco Ricke; ornamentos rituales de riqueza fabulosa, como la custodia de oro que regaló Carlos V, que supera el metro y medio de alto y está cuajada, ascua invalorable, de piedras preciosas. Involuntariamente, todo va convirtiendo a los claustros en museo. En Santo Domingo, fray José María Vargas, conocido de los uruguayos porque vino hace algunos años acompañando, junto con el gran pintor Guerrero, la notable muestra de pintura ecuatoriana que auspició el entonces embajador, don Clodoveo Alcívar Cevallos, de dignísima ejecutoria en el historial de amistad de ambos países; el padre Vargas, repetimos, experto en materia de arte, custodia un riquísimo acervo de piezas valiosas, de óleos magníficos que pueden competir con los grandes maestros europeos, de macizos muebles coloniales y de imágenes realizadas con impar hermosura. ¿Y cómo decir nuestro embeleso, en el claustro de San Agustín, al contemplar el artesonado mudéjar, o los estupendos lienzos de Miguel de Santiago, que ilustran la vida del santo? ¿O el asombro que nos produjo, ahí mismo, en San Agustín, la Sala Capitular, obra de orfebres más que de escultores, y que añade la importancia histórica de haberse firmado allí, ante la cátedra jugosa de oros, las Actas de la Independencia?

El despliegue del plateresco, el estremecimiento sensual del barroco, las reminiscencias de los elementos decorativos de los árabes, en los techos, en las vigas, en las formas de los arcos; la inesperada intromisión de la influencia china en ciertos adornos de los altares; la columna salomónica que emerge de una fiesta de vástagos y follajes típicamente americanos, la adopción de la flora y la fauna autóctonas al servicio de las imágenes, los querubines deliciosos que se abren paso volando entre los revestimientos llameantes de oro, interponiendo el dulce sonrosado de sus carnes tibias como nota humana y tierna al lado del dramatismo exasperado de los Cristos sangrantes, de los Ecce Homo agónicos y de los santos flagelados, hace del interior de los templos y del tesoro de los conventos quiteños, la suprema revelación de un fervor estético subordinado a la fe, en el cual, a través de centurias, sigue valiendo como virtud saliente, el perenne testimonio, el vivo documento de una aptitud fundamental creadora, legado supremo de un arte que impone su excelencia intrínseca, por encima de la intención religiosa que lo engendrara.

Y en la austera disciplina de la Colonia, el claustro florece su gracia de columnas, sus galerías abiertas a la luz, sus jaulas con pájaros canoros que pueblan de trinos las mañanas seráficas, hoy como en el pasado. Solamente se nota que ha corrido el tiempo en el desgaste de las gradas, en el verdín que traza venas sobre algún muro, en los yerbajos que asoman por las junturas de las losas.

Pero es la misma paz, la misma inocencia sin edad, la que se respira en los claustros, clausurados al público, y en los que alienta el recato humilde y anónimo de los seres que allí vieron pasar la vida.

Una larga tradición artística corre por las iglesias de Quito, desde los albores mismos de la fundación, y los siglos añaden a las imágenes prodigiosas, el prestigio de una influencia incuestionable en la vida de un pueblo y en la conciencia estética de los hombres. Los fundadores franciscanos, fray Jodoco Ricke y fray Pedro Gosseal, no sólo introdujeron el trigo en las sementeras del continente joven; también iba a ser de cultura, de belleza y de artesanía su siembra perdurable.

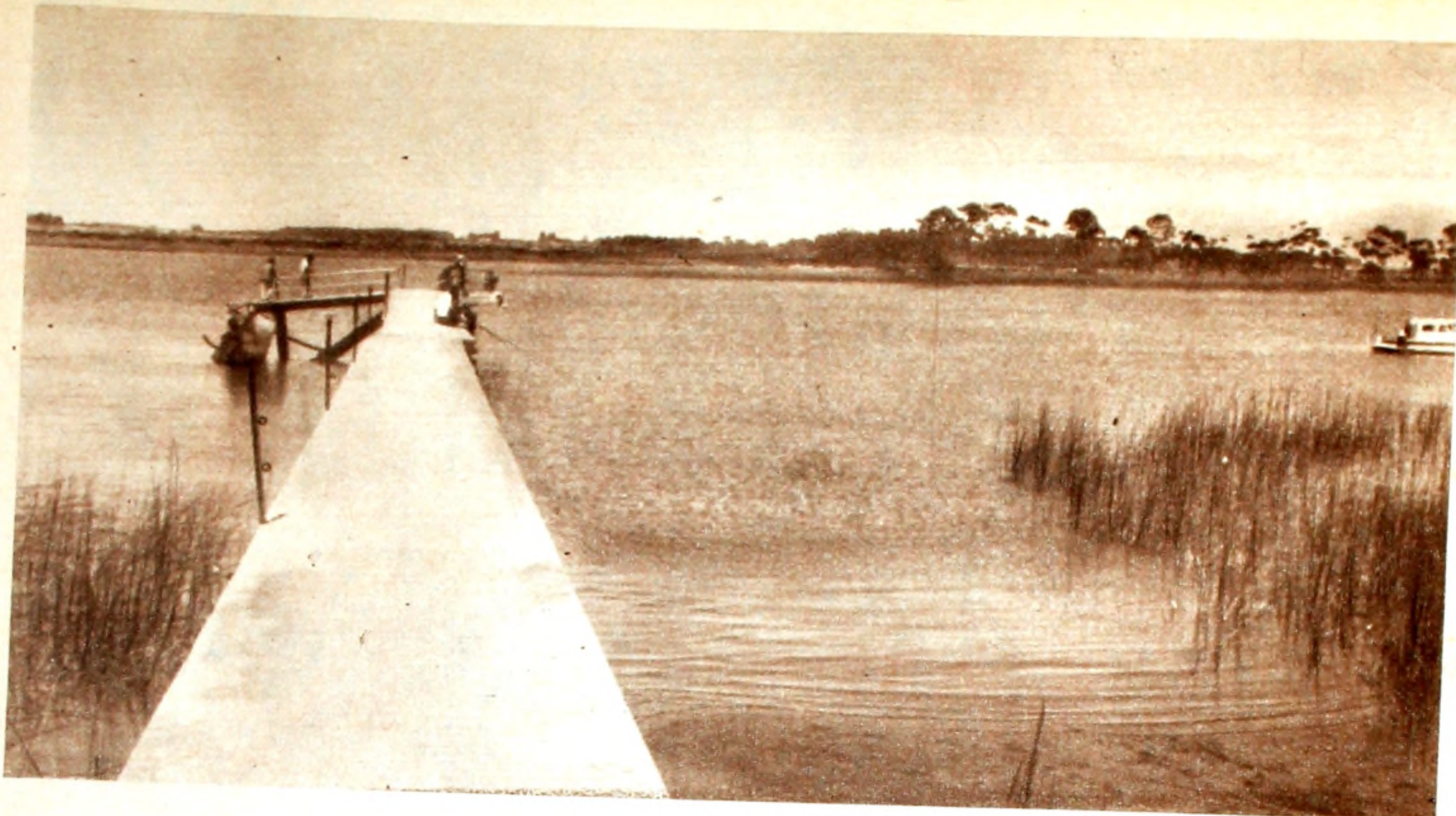
Quito es un privilegio de arte, edificada más que por el individuo, por el tiempo. Hoy, todavía, cuando al anochecer las calles van quedando desiertas, podríase sin embargo codearse aun con los pobladores invisibles de la edad colonial, a la sombra de los templos dormidos en cuyas torres, somnolientas y graves, las mismas campanas venerables, oyen subir hasta ellas, amortiguados, los pasos de hace más de cuatro siglos, convertidos en ecos de la Historia.

Dora Isella RUSSELL.

Fotografías de la autora.
(Especial para EL DIA).

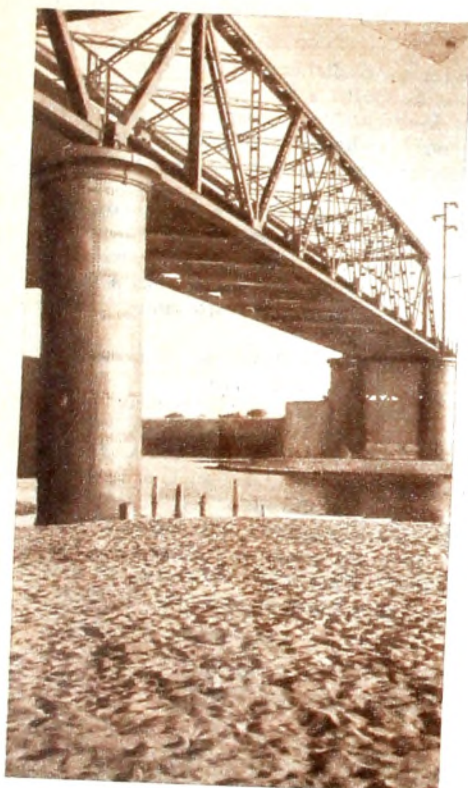


Sobre la fuente de piedra, fluye sin edad el agua, presencia luminosa en la austeridad de los claustros. (San Agustín).



Porción navegable del Santa Lucía cerca de la boca del arroyo Las Brujas.

EL SANTA LUCIA DE ANTAÑO, EL DE HOY Y EL DEL FUTURO



El Santa Lucía, en el Paso Pache.

LA Cuenca del Santa Lucía figura entre las porciones del territorio uruguayo, más transformadas por la acción humana. Tales modificaciones han sido en algunos casos acertadas, pero en otros, la imprevisión y las prácticas rutinarias han atentado contra factores vitales en relación al poblamiento y el desenvolvimiento económico de la región. De todas maneras, el paisaje geográfico primitivo y hasta ciertas particularidades del río y de sus afluentes han sido modificadas por las acciones de referencia. El que fuera probablemente Río de los Patos, de la época de Solís (según el historiador Madero) o el que al parecer bautizó con su actual nombre el bizarro explorador y conquistador Hernandarias el 13 de diciembre de 1607 (según Azarola Gil), cuando se aventuró a penetrar en tierras de indios hasta las cercanías de Montevideo, después de cruzar el río Uruguay, ha sufrido un proceso de humanización relativamente intenso a través de la historia. Hernandarias, para la época antes citada, consideraba al Santa Lucía como un bello y atractivo río, sobre el que podría instalarse un buen puerto, siendo las tierras de los alrededores feraces, y capaz de proporcionar recursos suficientes a los pobladores que desearan ubicarse en ellas. La profecía del célebre conquistador se cumplió en buena parte, pero los hombres que colonizaron o hicieron colonizar la cuenca santalucense, no pensaron tal vez lo necesario en los problemas que en el futuro plantearían fenómenos tales como el empobrecimiento de los suelos, la desforestación marginal, el progresivo encenagamiento del cauce del río y de algunos de sus tributarios, etc. Tampoco la colonización primitiva de la cuenca pudo llevarse a cabo sin serios obstáculos. Los malones indios pusieron muchas veces en aprietos a faeneros y agricultores, y estos últimos, de origen canario en su mayor parte, sufrieron penurias por falta de apoyo en sus gestiones, hasta el punto de llegar a abandonar las tierras que se les había destinado. Pero el Santa Lucía y sus tributarios proporcionaron siempre a estos colonos, y a los que les siguieron, abundante cantidad de madera para fabricar diversos instrumentos, leña para el fuego, y otras utilidades de importancia, aunque también constituyeron obstáculos en tiempo de crecida para las comunicaciones. Relatos concernientes al cruce del río, o relativos a las características de la corriente, las riberas fluviales y la vegetación, se pueden hallar en los escritos de numerosos viajeros y naturalistas, entre los que destacamos los nombres de Bougainville, Larrañaga, Sellow, D'Orbigny y el propio Darwin, que vio el Santa Lucía Superior en ocasión de una excursión de observaciones realizada hasta la zona de Polanco.

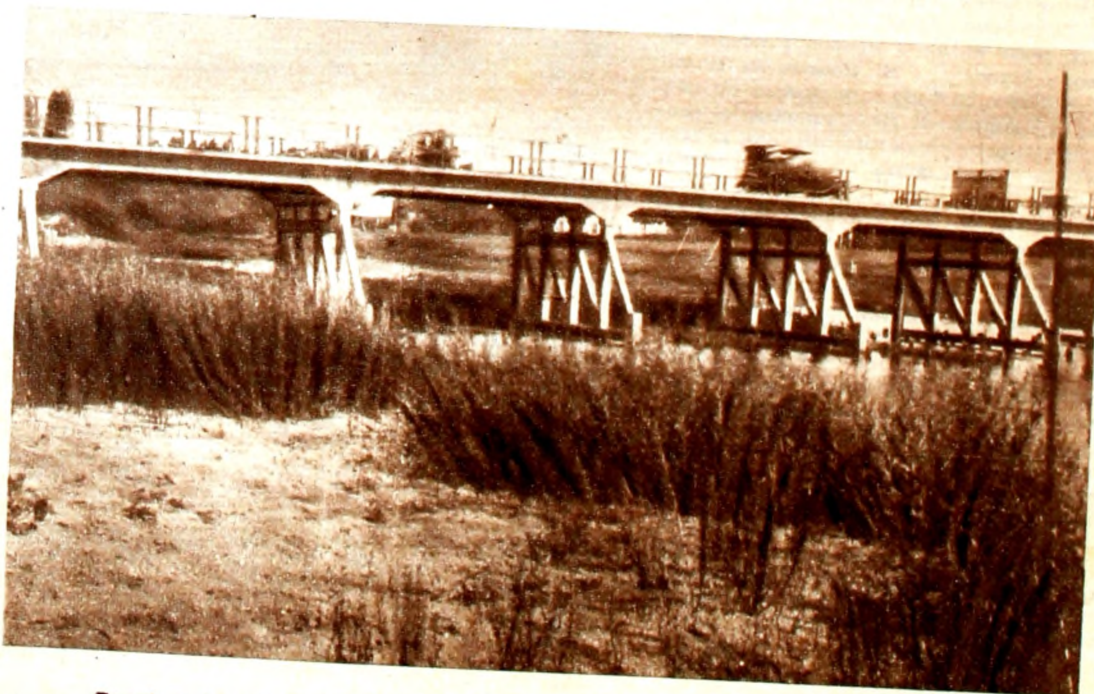
Bougainville, explica cómo en 176 pasaban a los viajeros de una orilla a en canoas empujadas por caballos; un n similar hace Larrañaga, bastante tiempo pués, para la zona donde se levanta ac mente la ciudad de Santa Lucía, llamad aquel entonces (1815), San Juan Baut Este naturalista, igual que D'Orbginy, ap muchos datos para la caracterización d vegetación, de la fauna y sobre otros as tos de la cuenca, de aquella época. En sentido han sido muy acertadas las ob vaciones llevadas a cabo por Sellow visitó el Uruguay entre los años 182 1823; consideró por ejemplo que las rrancas que bordean los bañados de Barra, y otras que aparecen cerca del Sa Lucía Inferior, estaban determinadas capas de edad terciaria (lo que es exac y que hoy llamamos Capas (o simpleme Limos) de Fray Bentos. Igual que Dar examinó numerosas rocas, de las que col cionó material, en la zona del Santa Lu Superior.

Esos viajeros y naturalistas, tuvieron q buscar los pasos más practicables para r lizar sus travesías, y arroyos de escaso c dal les ofrecieron dificultades y los re vieron en su marcha. Hoy la red santal cense yace aprisionada bajo una complica trama de vías férreas y de carreteras. N merosos puentes se tienden sobre las agu estableciendo fáciles comunicaciones ent una y otra orilla. Destaquemos entre ell al ferroviario de 25 de Agosto, sobre el Santa Lucía, de acero, y los carreteros de La Barra (Santiago Vázquez) y Paso Pache, sobre el citado río, y los que dan acceso a San José y Florida, sobre los ríos San José y Santa Lucía Chico, respectivamente. Pero existen localidades donde todavía tales comodidades están ausentes, y también donde algunos puentes no cumplen su misión con eficacia, cubriéndolos con frecuencia las crecientes, o amenazando su estabilidad.

Como vía fluvial el Santa Lucía y sus tributarios se utilizan poco. La navegabilidad para pequeñas embarcaciones es posible en el Santa Lucía Inferior, y la porción final del río San José. Por el momento el río y sus tributarios, aparecen más como obstáculos que como vías naturales. Pero si bien estos caminos "no andan" todavía, es posible mejorar sus condiciones hasta hacerlos más provechosos. Por lo menos hoy, estas corrientes proporcionan agua a las poblaciones y las industrias, atraen a los turistas, animan la vegetación arbórea, proporcionan leña, y de acuerdo con un dicho demasiado generalizado "fertilizan los valles". Esta fertilización en reaildad tiene lugar, pero lo cierto es que numerosos disturbios en los equilibrios naturales, provocados por el hombre, ya sea por el talado, los incendios in-



El Santa Lucía, próximo a la desembocadura, y afectado por régimen estuárico, pasando bajo el gran puente de acero de "La Barra" (Santiago Vázquez).



Puente sobre el Santa Lucía, próximo a San Ramón, afectado con frecuencia por las crecientes.



El arroyo de Las Brujas, "tidal creek" afectado por la marea y las aguas salinas del estuario.



El arroyo Colorado, deslizándose sobre sedimentos rojizos correspondientes a los limos, de Fray Bentos.

encionales, los cultivos irracionales, el empobrecimiento de los pastizales y del suelo, etcétera, han perturbado las características primitivas de tales corrientes, que hoy minan sus márgenes con más intensidad, ciegan parcialmente sus cauces, abarrancan los terrenos inmediatos a las orillas, arrastran abundante cantidad de sustancias útiles al Plata, ofrecen linfas menos puras y transparentes, y hasta muestran constantes tendencias a la divagación, poniendo en peligro las obras humanas.

La sobrecarga de aluviones, ha reducido el poder energético de toda la red. Las tierras roturadas y mal protegidas, y los pastizales y montes empobrecidos, facilitan la evasión de cantidades crecientes de materiales finos y de sustancias útiles; el poder de retención del humus parece haberse reducido notablemente, al producirse la progresiva decapitación de los suelos y el empobrecimiento de la vegetación. Es casi seguro que las crecientes se han hecho más sorpresivas y ante un poblamiento cada vez mayor, causan más desazones que en otras épocas. Los integrantes de la red santalucense cumplen cada vez con mayores dificultades con la sencilla misión que según Salisbury compete a los ríos: "llevar la tierra al mar". Abandonan muchos materiales en su lecho, removiéndolos furiosamente durante las grandes crecientes; encenagan paulatinamente sus cauces, y cada día ofrecen más bajas condiciones de navegabilidad. Y no es sólo de las serranías minuanas de donde traen la arena, sino el Santa Lucía Chico y el San José, por ejemplo, las aportan del Basamento Cristalino, y de las antiguas capas cretácicas y otros terrenos geológicos, que han sido parcialmente arrasados por la erosión milenaria. Allí donde tales materiales se detienen por exceso de carga, los sarandíes y sauces terminan por fijarlos, dándoles con el tiempo estabilidad.

En los programas de recuperación u ordenamiento de cuencas fluviales, el primer paso a darse es el de rehabilitación o aplicación de procedimientos tendientes a frenar o eliminar las causas que han concurrido a deteriorar a aquéllas. Luego es preciso establecer una cubierta adecuada de vegetación, dejando descansar los campos o sembrándolos, y reforestando determinadas áreas, particularmente las márgenes fluviales, a la par que realizando diversas obras tendientes a dificultar la erosión del suelo ó el desmoronamiento de las riberas de arroyos y ríos. Finalmente es preciso considerar el problema relativo a la recuperación y mejoramiento del régimen hidrológico, y la racionalización del uso de los suelos y su protección. En todos los casos la investigación previa acerca del estado del área, y los asesoramientos técnicos para la recuperación, deben sumarse a las buenas intenciones y a la simple propaganda, útil esta última, para incitar a pueblo y gobierno para que colaboren intensamente...

Jorge **CHEBATAROFF**

(Fotografías del autor)

(Especial para EL DIA)



Viviendas de material han sustituido progresivamente al rancho campesino en las zonas agrícolas.



Cultivos alternados de vid y de frutales. (Cuenca del Colorado).



Puente ferroviario de 25 de Agosto, sobre el Santa Lucía, a unos 60 km de Montevideo.



Oleo de la Sra. Roquero.



Dibujo de Fernández.

MUSEO DEPARTAMENTAL DE SAN JOSE

EN el interior de la República se lleva a cabo en varios talleres, una obra de singulares valores. El Departamento de San José adquiere en tal sentido, carácter de *decano,* porque inició con aquel Salón del Interior, el movimiento que hoy ha encontrado todo ese trabajar de jóvenes que acuden a exposiciones colectivas y logran, no sólo destacar sus aptitudes, sino ya entrar de lleno a formar parte del círculo que cultiva la plástica seriamente. Así fue puliéndose en tantas muestras la visión que hallamos de artistas que llegaron con éxito al Salón Nacional, y otros iniciados qu meten por su seguridad en los estudio iar el acervo artístico del país. En momentos, en que el arte joven se d za en dos direcciones por lo menos das, y muchas otras sin definición te te, esta exposición que los alumnos d ller de Artes Plástica de San José e en el Subte, llama la atención por la centrada lección de humildad, y po resultados que van equilibrando lo que recía antes con dificultades evidente hecho de que estos estudios no modifi la técnica que emplea el Taller, y qu reduce a una paleta baja de tonalidad, ferentemente en grises y ocres, no est contradicción con la buena orientación reciben, ya que el concretar en la com ción y en la interpretación de la línea color, el elemento pintura, es una virtud demás halagüeña. Además, se agrega a el estudio del dibujo. Este hecho es mordial en un Taller, y acostumbrados mo estamos a ver tratar la pintura sin base, este encuentro de un cimiento de tructura, es válido para que miremos la posición con detenimiento en su orga ción. Ella promueve un dibujo de est severo, con preferencias buscado en la lización estática: definiendo las sombra y los valores en media tinta, así como preferencial amplitud a la luz.

La docilidad del alumno que se som a estos ejercicios, su gusto por llevarlo cabo, se advierte en la prolijidad y en limpieza del trazo en la visión de las s bras, y en las luces reflejos, tramitando tal finalidad una armonía de sutiles gam que sirven muy bien para adelantar el m mo problema con el agregado del color. principio, que siempre hemos sostenido, vemos desarrollado aquí con solvencia muchos trabajos. Cierto que una repetici de la Escuela monotomiza en parte la posición, pero se sabe que estas muestr a las que no se le agrega ningún subtítu de otra pretensión, adolecen de estos ri tes que por suerte, van encaminados a d aparecer, cuando el pintor, si posee talen sabe abrirse paso por su misma persona dad. Lo importante es la función del mae tro y el alumno. La dirección sin tendenci extremas y sí, enseñando a ver lo pictó co de la naturaleza, y la realidad de visión plástica. Parece encaminado a tal f el Taller de San José, y ello con taltas errores, con buenas intenciones y regulare afirmaciones: con bondad de vocación, con buenos resultados, halla el eco de es numeroso grupo de jóvenes, aunados par aprender tan difícil tarea como es la pin tura.

María I. de Roquero, Luis Fasola, R. D



Oleo de Soria.



Oleo de Lemes.



Barrio Sur.



Barrio Reus.

Rago, Gustavo Sosa, María R. Artola, José Mallada, Reina González, Fernando Magnou, Brilda Clara, Celiar Lemes, Elida Pérez, José L. Ciccolo, María E. Arias, José L. Fernández, Natalia Silva, Rufo Binaghi, Nelsi Abreu, González Fernández, Margarita Soria, Ricardo Tornesi, Cristina Soria, Francisco Donato, Luisa M. Serra, Hugo Nantes, Elena G. de Núñez, Catalina M. C. Giorello, Alba R. de Artola, y Mica C. Giorello, son los 28 expositores.

Amigos del Arte

ALFREDO DE SIMONE

RECORDAMOS una gran exposición que comentáramos en su oportunidad de este pintor, que se llevara a cabo en el Subte Municipal hace ya muchos años. La selecta muestra que recoge algunos de los cuadros de De Simone, y que se celebra en "Amigos del Arte", nos pone en contacto nuevamente con su obra, la que, de original factura, nos lleva a recrear las viejas calles del Barrio Reus y del Barrio Sur, que fueron junto a temas del puerto, particulares motivos de su tan bella producción. De Simone pintó con esa unción que pone el místico en su fe, y llevó su pintura a logros de notable plasticidad, con pocas y sencillas trazas, espatuladas a gran relieve, y que llamaran poderosamente la atención en su época, y que hoy, la pintura moderna lo acopla a sus distintos efectos de sabor de materia. En De Simone, el color apagado por una armonía generalmente clara, ayudada en ocres y rojos, llevado al tono por el trabajo de paleta sutil y elaborado, cobra por momentos originales planteamientos, que están presentes en los días que corremos, y que son fácilmente asimilables, por la pureza del concepto que inspiraron al artista la elevada sensación de este cromatismo rico y de esencia verdadera. Pintó De Simone naturalezas muertas notables, paisajes de la Rambla en difíciles perspectivas, y sin eludir su valor pictórico, sumó los planos consistentes de color, aún en el alejamiento, con la misma fuerte contextura que se manejaba en los más cercanos.

La obra del pintor, que se halla en Museos Nacionales y en galerías particulares, y que puede decirse que ambuló de manos sin poderse hallar ese conjunto que da la pauta del total valer, se ha concentrado en estos 34 cuadros que no son *"la obra de De Simone"*, sino una parte de su extensa labor que conocimos entonces sí (el pintor vivía) en la comentada del Subte Municipal. Sin embargo, es elogioso el sentido estético de creer en De Simone, de volverle a la *vida* de sus cuadros, en estos momentos especiales por que atraviesa el arte, y que en muchos aspectos la inevitable comparación se hace con ventajas para el gran bohemio.

*

Bohemio fue sin duda el pintor, que ambuló por nuestras calles emulando la vieja vestimenta con el corbatón alado y la taza de negro néctar sobre una mesa de café, en la que pasaba las horas de la tarde, mirando a través de los grandes vidrios la cada vez más intensa y movida vida mundana, que le alejaba cada día más de su conformación espiritual, y de su apacible alma de pintor. Fue un tipo original, tan conocido por la principal de nuestras Avenidas como el que más... y junto a un amigo poeta, le veíamos con su paso irregular, recoger el reconocimiento del amable saludo...

*

Su pintura entra en la textura a cobrar una especial atención de los entendidos. Sus grandes cuadros, pintados sobre arpillera, llegaron a cubrir una faceta poco menos que nueva en nuestro ambiente. Los efectos de lluvia de sus calles tristes, agrisadas con *color* sin exaltaciones, sino con un carácter fino en su trabajo, le sugería ese empaste aparentemente irregular y que el motivo, preso en la pictórica faz de su neta personalidad, se asoma con claridad, una vez dilucidado aquel problema plástico de indudable sentido cromático. Es pues ésta de De Simone, otra de las exposiciones de importancia que se suma a las celebradas recientemente por "Amigos del Arte".

Eduardo VERNAZZA

(Especial para EL DIA)



Oleo de Fasola.



Oleo de Donato.

DESDE Rímini no pensamos, por el momento, pasar los Apeninos; preferimos dirigirnos hacia el Norte; por eso seguimos por la calle principal, el Corso Augusto, hasta el puente de Augusto sobre el cual pasa la Vía Emilia, la carretera romana construída hace dos mil ciento cincuenta años por el Cónsul Marco Emilio Lépido.

Continuamos por la Vía Emilia hasta su empalme cerca de Viserba con la Vía Adriática; ésta nos llevará directamente hacia Ravena, la antigua capital del Imperio de Occidente y la ciudad donde se concentró durante doscientos años la vida civilizada.

La Vía Adriática cruza el Rubicón, que recuerda a Julio César; pasa por Cesenático cuyo puerto recuerda el proyecto de Leonardo, y, más hacia al Norte, por la *Pineta*, el milenario bosque de pinos que recuerda los versos del Dante y la vida errante de Garibaldi, acosado por los ejércitos austríaco, borbónico y francés.

Cerca de la *Pineta* se abría antiguamente el puerto de Classis, la base naval romana capaz de albergar una flota de doscientos cincuenta grandes barcos destinados a vigilar el Adriático y las provincias de Iliria, Macedonia, Acaya y Asia.

Cincuenta kilómetros de recorrido y veinticinco siglos de Historia.

El nombre de *Classis* se transformó en Classe y con él se designa la Basílica de San Apolinario, uno de los santos protectores de Ravena. La Basílica de San Apolinario in Classe es una especie de vestíbulo de Ravena para quien llega desde el Sur; su torre cilíndrica es una reminiscencia asiática; las torres de plantas circulares pasaron de Armenia a Ravena; Ravena ha sido el punto de llegada del Arte que procedía de Oriente, y muy especialmente de Bizancio.

Las estructuras bizantinas tenían como principal característica o la reducción del espacio a una superficie para extender sobre ella lo lineal y lo cromático, o la exaltación del espacio en sensación de infinito por medio de colores y luces fulgurantes. En cualquiera de los dos casos, Bizancio disponía de la opulencia y del fasto asiático, y con esa influencia asiática las grandiosas formas romanas se transformaron en la rigidez hierática de las figuras bizantinas, despojadas de toda gracia corpórea y cerradas a toda expresión de afectos.

En pleno siglo VI el Arte Bizantino está en su apogeo en los mosaicos fulgurantes de San Vitale y San Apolinario Nuevo, donde, para expresar plenamente la esencia de lo divino, se renegó todo carácter humano, cubriéndolo de una espectacular riqueza que contrasta con la idea de humildad con que, por ejemplo, se simbolizaron los doce apóstoles, con doce corderos en el mosaico de San Apolinario in Classe.

En realidad a nosotros nos interesa más la transición, la transformación paulatina del Arte Romano, porque Ravena es para nosotros como un puente entre la Edad Antigua y la Moderna, una pequeña luz, una lámpara fiel y sagrada que conserva la llama durante los tiempos de oscuridad; cuando llegan tiempos mejores, con esta pequeña y preciosa llama vuelve a encenderse el gran fuego de la vida civilizada de Occidente.

Henos aquí, pues, como en peregrinaje, hacia los Mausoleos; ellos nos unen al pasado más que los otros monumentos.

Y el primer Mausoleo que se encuentra, al llegar a Ravena desde el Sur, es el de Dante, el poeta que comienza donde el hombre termina.

Expulsado de Florencia el 27 de enero de 1302 por orden de su acérrimo enemigo, el Podestá Cante Gabrielli d'Agobbio, y condenado en contumacia el 10 de marzo del mismo año a ser quemado vivo *"igne comburatur sic quod moriatur"*, Dante peregrinó durante tres lustros hasta encontrar, en 1317, su último refugio en Ravena, donde, en relativa tranquilidad, terminó de escribir el Poema máximo "al cual pusieron mano Cielo y Tierra".

Murió en la noche entre el 13 y el 14 de setiembre de 1321, lejos de su ciudad natal que cobijaba "a los lobos que le hacían guerra". Sepultado en la vecina iglesia de San Francisco, sus restos fueron trasladados al actual mausoleo hecho construir en 1780 por el Cardenal Luigi Valente. Una lámpara donada por la ciudad de Trieste arde perennemente sobre el sepulcro; detrás del templo, un campanario cuya única campana, donada por todas las ciudades de Italia, toca diariamente a la puesta del sol.



MOSAICO DEL ABSIDE DE SAN APOLINARIO EN CLAS[SE]

LOS MAUS[OLEOS]

Y el melancólico tañir de la campana parece acompañar las palabras con las cuales Boccaccio terminaba al escribir la "Vita di Dante":

"Mi pequeña barca ha llegado al puerto, al cual ella dirigió su proa cuando partió de la opuesta orilla".

Y quien atraviesa la Piazza del Pópolo, frente al Palazzo del Governo de ventanas bíforas y erguidas almenas gibelinas, para dirigirse a través de Vía San Vitale y Vía Monti hacia el mausoleo de Gala Placidia, comprende como Dante haya elegido, para sus últimos años, ese "puerto", esa ciudad de Ravena donde, aislado de los hombres, no encontraba a su paso más que sombras imperiales.

Y esas sombras imperiales se concentran en Gala Placidia, dulce figura femenina que surge como una luminosa aparición en una época sombría de la Historia.

Gala Placidia, hermana de los emperadores Honorio y Arcadio, hija del emperador Teodosio, esposa del emperador Constancio y madre del emperador Valentiniano III, duerme ahora su último sueño en su mausoleo, en esa *"glauca noche rutilante de oro"* donde se unen el arte romano y el bizantino, tanto en su arquitectura como en sus mosaicos. La planta del mausoleo es cru[ci]forme con una cúpula central cubierta [ex]teriormente por un techo y cuatro mur[os].

En el interior, el magnífico firmamen[to] nocturno de la cúpula palpita de estrell[as] cuyo brillo disminuye a medida que [se] acercan a la parte superior en la cual re[s]plandece el signo de la cruz. En los áng[u]los, dentro de la profundidad del azul, eme[r]gen desde las nubes los símbolos de l[os] evangelistas y, más en sombra, aparecen e[n]tre los arcos las figuras de los apóstoles.

Se pasa así desde la cruz a las figura[s] como desde el cielo a la tierra, de mod[o] que el interior del mausoleo está casi al[e]jado de la luz terrenal e inundado por un[a] luminosidad que emana del cielo.

En la luneta sobre la puerta de entrad[a] el mosaico del Buen Pastor recuerda la for[]ma y la distribución de los elementos qu[e] son características del Arte Clásico y qu[e] vuelven a repetirse en los artistas italiano[s] del Renacimiento, quienes —según Hum[]boldt— fueron "los descubridores del pai[]saje".

Pues en este mosaico un paisaje rocoso constituye el fondo, la figura central es el Buen Pastor a cuyos pies, entre las zarzas, están dispuestas las ovejas en un ritmo encadenado y simétrico. Pequeños árboles ver-



MAUSOLEO DE DANTE.



LA "PINETA" DE RAVENA.



MOSAICO DEL BUEN PASTOR.

USEOS DE RAVENA

...nan desde las rocas y una luz cla- ...ave se difunde sobre todo el con-

...asta con la delicadeza del Mausoleo ... Placidia la rudeza del Mausoleo de ...co. Un siglo separa a ambos; un si- ... razas y dos temperamentos.

...nperio de Occidente ha envejecido ...uerto, como envejece y muere todo ...enal; y sobre su cuerpo grandioso ...os pequeños reinos fundados por los ...s, quienes desde el siglo III habían ...ado a infiltrarse en las Provincias ...o, por último, a las más altas inves-

...a segunda mitad del siglo V, Italia ... de los tantos reinos bárbaros y Ra- ...ontinúa siendo su capital. En Orien- ...e el empuje de los Hunos, los Ostro- ...se han refugiado en Panonia, provin- ...e depende del Imperio de Oriente. ...rico, el jefe de los Ostrogodos educa- ... la corte de Bizancio, pide al empera- ...erras para establecerse en ellas defi- ...nente; el emperador le autoriza a en- ...arse de Italia donde reina Odoacre ... título de "Patricio Romano".

...dorico derrota a Odoacre, ocupa su ... fija su residencia en Ravena y ex- ... las fronteras itálicas desde la ribera derecha del Danubio hasta los Pirineos.

Reinó Teodorico treinta y tres años, desde el 493 hasta el 526, y durante este lapso renació la edilicia, se restauraron los edificios públicos bajo la dirección de un cuerpo técnico cuya máxima autoridad era el "*architectus publicorum*", se sanearon los terrenos pantanosos y se volvió a las instituciones romanas.

Teodorico trató de unir los elementos romanos con los elementos godos, pero el suyo fue un esfuerzo inútil porque no tuvo continuadores como no había tenido predecesores; y, casi como un símbolo, queda al Norte de Ravena su mausoleo que, aunque tiende con sus arcos de medio punto a ser romano, no es romano sino una mezcla de elementos romanos, orientales y bárbaros.

Si bien el polígono sobre el cual se levanta la construcción recuerda el Mausoleo de Diocleciano y el templo de Minerva Médica, conviene notar que, en general, los mausoleos romanos tenían planta circular y los baptisterios cristianos tenían planta poligonal; la unión de ambas en el mausoleo de Teodorico parece enlazar el fin de un mundo y el principio de otro, y el principio y el fin de la vida bajo una bóveda ciclópea, símbolo de la potencia divina.

La planta interior tiene forma de cruz, forma romana que se encuentra también en el Mausoleo de Gala Placidia y que, derivada del trazado del "templum" etrusco, fue introducida por San Ambrosio en las iglesias cristianas.

Pero, mientras la cúpula del Mausoleo de Gala Placidia se levanta liviana, diríamos etérea, sobre pechinas formadas por ánforas de terracota dispuestas alrededor, y en anillos que disminuyen de radio a medida que se acercan a la parte superior, la cúpula del mausoleo de Teodorico es monolítica, de piedra calcárea de Istria, con treinta y cinco metros de circunferencia, un metro de espesor y un peso de trescientas toneladas.

Doce brazos rodean ese monolito dándole un extraño aspecto de corona bárbara; tal vez los doce brazos sirvieron para levantarlo y colocarlo sobre la construcción terminada.

Dijimos en otra oportunidad que comúnmente el hombre suele mirar los resultados sin preocuparse de los medios que se han empleado para obtenerlo. Debemos imaginarnos, por ejemplo, los andamiajes, los aparejos, los tornos y todas las combinaciones de mecanismos para el transporte horizontal y vertical de los materiales necesarios para la construccón de las grandes obras antiguas que, "desafiando el tiempo y el cielo", aun se yerguen imponentes ante nuestra vista.

¿Cuáles y cuántas combinaciones de mecanismos y andamiajes fueron necesarios para extraer, labrar y transportar desde la península de Istria ese bloque de trescientas toneladas y elevarlo en Ravena a quince metros de altura?

Y el mismo sentimiento de estupor y de admiración que nos embarga ante las obras de los desconocidos artistas que labraban con piedras diminutas los mosaicos maravillosos, se extiende a las desconocidas maestranzas que realizaron el trabajo ciclópeo de cerrar el Mausoleo del rey godo con ese sello enorme, pesado, trágico.

Trágico como el destino de un pueblo que después de llegar a Italia desde las estepas de Rusia e iluminarse con el sol latino, desapareció de la Historia dejando de sí, como recuerdo, un solo monumento: el Mausoleo de su rey entre los cipreses de Ravena.

Enrique ***CHIANCONE.***

(Especial para EL DIA).



MAUSOLEO DE GALA PLACIDIA.



MAUSOLEO DE TEODORICO.

UNA NEGRA Y DOS BLANCOS



EN una tarde de fines de junio —hace mucho tiempo— alguien que viajaba a caballo se arrimó a un rancho solitario. Llamó. En voz baja y enronquecida oyó:

—Pase.

Entró. Sobre una cama crujiente de antigua había una mujer. Su rostro pálido y sumido impresionaba. Un niño que apenas se tenía en pie clavó en el hombre sus ojos azorados. El recién llegado y ella se observaron largamente hurgando sus pensamientos. Al fin la mujer dijo:

—¿Qué se le ofrece, don?

Tardó mucho la respuesta. Al fin ella oyó:

—Yo soy Luis Vega, amigo que juí de Bentos, su hombre... Y dije que juí porqué lo mataron hará diez días. Boquiando estaba cuando me pidió que viniera...

Hubo un largo silencio que después rompió la mujer:

—Pues yo no estoy muy lejos de dir a juntarme con él... Por sus muertos le pido, llegue hasta el rancho de Libinda, de aquí una legua alante, y dígale si puede venir a ayudarme a parir... Si no juera por ese hijito que está ahí me dejaba morir con el que tengo en la entraña.. ¡ay!

Y de entre sus párpados le saltaron lágrimas grandes y luminosas. El hombre salió. La mujer oyó en seguida el fragor de un galope.

Dos horas después apareció él con la negra Libinda.

Al otro día la mujer rindió su vida. El hombre había hecho fuego, la negra iba y venía. En un cajoncito, envuelto en la baveta de un poncho viejo, lloraba el recién nacido.

◆

Han pasado dos años. Es verano. Está anocheciendo. En la puerta del rancho de la negra Libinda, comadrona y curandera del pago, está ella sentada mirando el cielo por donde se fue el sol dejando tras él un mar de púrpura. En su falda hay un niño y junto a ella brinca otro. Libinda deja sobre la tierra la mamadera que dio al pequeño y comienza a cantar. Es un canto monótono, de melancólico acento y de letra incomprensible. Pero hay en él una recóndita dulzura. El niño mayor se acerca, tiende sus brazos sobre las rodillas de la negra y parece hundirse en aquella música suave y extraña. Los dos pequeños quedan dormidos.

◆

Han pasado diez años. Libinda sale de la cocina humeante y asoma al campo. Los muchachos ruedan sobre el pasto, trenzados, enfurecidos. Libinda corre y los separa gritando con cólera:

—¡Caminen pa dentro, forajidos! ¿No les dá vergüenza peliando como perros? ¡Esto ya pasa de castaño escuro! ¡Otra vez que los vea y en el lomo les hago lonja una vara de mimbre!

Han pasado tres años. Diez y siete tiene el mayor de los "guachos de Libinda" —como los van conociendo en el pago—. Catorce el menor. Los dos, junto a la negra, están frente a los platos de la cena, ya limpios.

—Mama, —dice el mayor dirigiéndose a Libinda— le vine a decir que dejo la estancia de don Suárez. El jefe, que va pa dos días está allá, mañana me lleva pal pueblo; dice que pinto pa muy güena autoridá...

—¡Ah, m'hijo —exclama la negra— cómo te viá extrañar! Pero hacete el gusto, el coronel es hombre güeno y serio.

Y dirigiéndose al otro le habló, medio en jarana:

—¿Y vos, qué vas a ser, sulevao? Ya es tiempo que vayas pensando de ganarte el pan...

Habló el niño:

—¿Yo? Matrero.

—¡Ave María Purísima! —gritó despavorida la negra—. ¡Estás loco!

—Matrero, mama. Güenas botas y espuelas, un facón largo, un trabuco naranjero y un caballo con pata voluntaria...

—¡Un bandido, un forajido... ¡ay m'hijo!

—No se apene, mama; yo vendré seguido a verla...

◆

Han pasado ocho años. El mayor de los "guachos", Fidel Abascal, es segundo comisario. Justo Abascal, contrabandista.

Un domingo éste llegó solo al rancho de Libinda en cuyas motas el tiempo ha comenzado a dejar ceniza. Los dos se abrazan con ruda y amorosa ternura.

—Mama, cébeme mate. Traigo una caniña, pa usté y pa mí, de encelar lagartos. Y dispués comeremos un locro de esos que usté sabe, que viejo que lo coma se remoza en cuarenta años. Surtido le traigo pa que elija...

Dos horas después un sonar de cascos de caballo se apagó junto a la puerta del rancho. Y sonó un grito. La negra salió corriendo, y el mismo abrazo, con la misma rudeza y ternura se repitió. Era Fidel.

—¡Mama, dos meses sin verla! Cebe mate y dispués comeremos un guiso de aquellos que usté sabe... En ancas le traigo media oveja...

Y al entrar, el mozo se encontró con el otro que salía.

—¿Cómo te va?

—Bien, ¿y vos?

—Tirando...

Se miraron un momento.

—Escuchá, Justo: vas a tener que pasar tus cargueros por otro lao de la línia. Cuanto más lejos de aquí, mejor.

—No le veo el porqué...

—Por que me han nombrao pa hacer servicio aquí. Llegué ayer.

—Muy bien; pero el porqué no aparece...

—Es que tengo que cuidar esta espada. Si te topo te meto plomo.

—Nos metemos plomo.

—No me gustaría matarte.

—A mí tampoco a vos...

La negra rompió a llorar. Se puso entre los dos. Fidel endulzó las cuerdas de su voz:

—No llore, mama. Veni pa la cocina, Justo...

—Sí, mama; yo cebaré mate...

◆

El tiempo ha corrido cosa de diez años. Están velando a la negra Libinda. Fidel Abascal está en la cocina amargueando junto al cabo Bejeres, que ceba el mate. Un botellón de caña brasileña relumbra al ser tocado por la luz del candil. Empieza a irse la noche. El lucero rutila. En ese instante llegó Justo con uno de los de su cuadrilla, Mansilla "el Viruela". Justo entra en la pieza donde yace la negra entre cuatro botellas coronadas de velas agonizantes. Mira largamente a la que lo crió. Una sombra de dolor pasa por su rostro, vela sus ojos punzantes, hace más negra su melena. Su pecho se alza, su diestra se crispa, retuerce el ala del sombrero haciendo oscilar el barbijo anudado... Después va a la cocina y se sienta, mudo, cerca (hermano. Los cuatro ho siguen la ronda del m de la caña.

◆

Bien retobada en do ros bajan a Libinda carrito. La han acomp hasta la sierra muchos nos del pago. En el ta una piedra que el tiemp partido en dos la dejan jinetes se van desparra do, unos en tal rumbo, en otro. Sólo quedan, ca por la rienda, Fidel y res, Justo y el Viruela. cuatro sacan, casi al m tiempo, sus avíos de fu Pican naco, lían en c chispean los yesqueros.

—¡Pobre mama! — mura en una de esas J

—¡Se jué — también entre dientes Fidel— ya la veremos más!...

Hubo un largo y dram co callar. Después dijo el yor de los Abascal, como blando consigo mismo:

—Siempre nos pidió juéramos junto... como cón y vaina...

El menor, también p él:

—Y nosotros como pic y güey...

Los dos enmudecieron. humo de los cuatro cigar ascendía lentamente. Con lado acento, sin mirarlo, del se dirigió a justo:

—¿Por qué no seguís co migo? Dejá ese trajín que más que fiero; siempre ac rralao, con la muerte en a cas...

—¡No! —gritó con veh mencia Justo. Luego suavi las palabras: —¿Por qué n dejás el tuyo? Siempre co yugo y coyunda, y esa la que te traba el paso... ¿P qué no venís conmigo? G nancia hoy, pérdida mañan mojao por aquí, seco po allá, pero sin ojo que te cu de ni mando que te achi que...

—¿El qué?

Destellaron los ojos de Fi del. Subió a caballo. Lo otros también montaron.

—Vamos, cabo.

—Vamos, Viruela. Adiosi to, Fidel...

Pero Fidel había clavado su montado. Estaba hecho un arco sobre el recado. Justo lo miró asombrado. Y oyó en su voz:

—Justo...

Justo se le acercó.

—¿Si tiramos a suerte? O vos venís conmigo o yo con vos. Hacelo por mama.

—¡Ta! —dijo Justo.

Se apearon los cuatro.

—A ver Viruela, sacá un patacón del carpincho y tiralo alto. Elegí, Fidel.

—¡Escudo!

La moneda se elevó y descendió hasta pegarse en el suelo. Los hombres miraron.

—Perdí, —dijo Fidel— vamos. Cabo Bejeres, lleve mi espada a la comisaría. Dígale al mayor que me juí pal Brasil.

El cabo metió la mano por debajo del kepis y se rascó la cabeza un momento. Después habló:

—Déjela entre esas piedras, segundo. Yo me voy con usté.

Los cuatro montaron y pusieron rumbo al Norte.

Un casal de cardenales posó sobre la piedra, casi junto a donde Libinda se desintegraría. El macho empezó a cantar...

José MONEGAL.

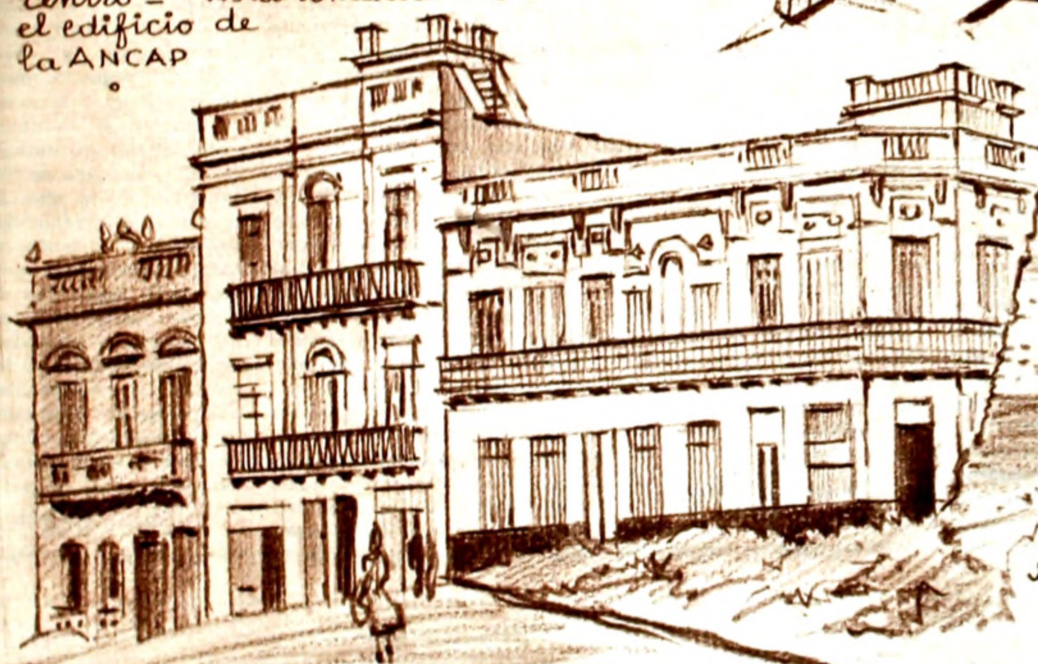
(Dibujo del autor).

(Especial para EL DIA).

DOCUMENTOS ARQUITECTONICOS DEL MONTEVIDEO ANTIGUO

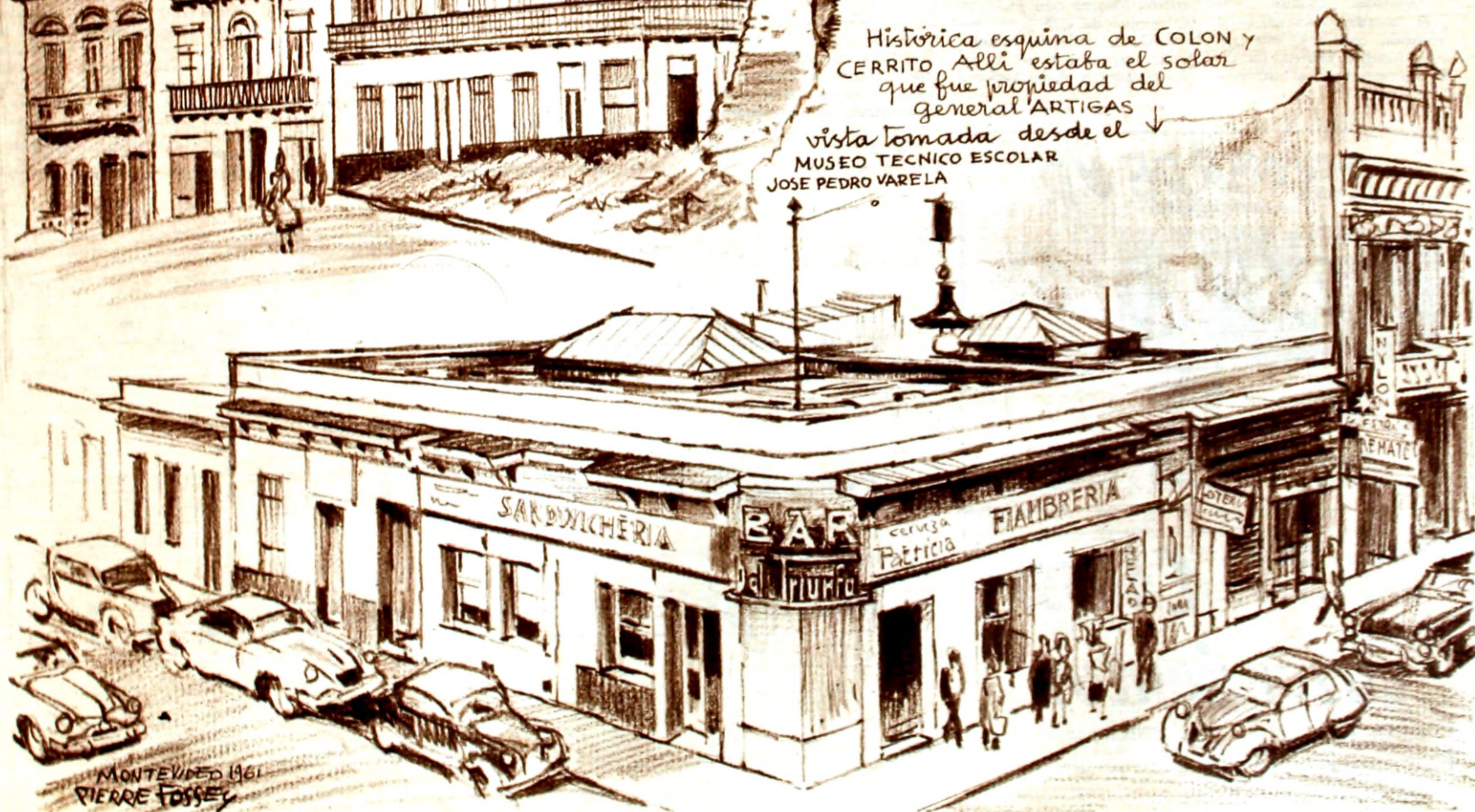
Apuntes del natural de
PIERRE FOSSEY

Perspectiva de la calle PAYSANDU entre PARAGUAY y RIO NEGRO. Al N° 1066 queda una interesante casa colonial con un pintoresco patio cuya palmera se ve en el centro – Vista tomada desde el edificio de la ANCAP



Esquinas de las calles ITUZAINGO - RECONQUISTA y CAMACUA. A la derecha se ve el mirador llamado TORRE DE LOS PANORAMAS

Histórica esquina de COLON y CERRITO. Allí estaba el solar que fue propiedad del general ARTIGAS ↓ vista tomada desde el MUSEO TECNICO ESCOLAR JOSE PEDRO VARELA





Rosa Blechman-Merel, autora del poema "Kadisch", para cuerda y arpa.



Orquesta de Cámara Montevideo, que ejecutó la obra.

"KADDISH" COMPUESTO POR UNA URUGUAY

El público que asistió a uno de los últimos conciertos ofrecidos, en esta capital, por la Orquesta de Cámara "Montevideo", que dirige el maestro Stephan Nedelchev, tuvo oportunidad de escuchar un original "Kaddish" escrito por una joven compositora uruguaya: Rosa Blechman Merel. Sabido es que existen varias melodías sobre la oración hebrea que lleva este nombre. Unas, son de origen oriental, y otras, occidentales, entre éstas, las de los sefaradíes. Una de las más bellas de estas últimas, fue la que escribió Maurice Ravel. En el caso de Rosa Blechman, cabe decir que su "Kaddish" comprende tres movimientos, como expresión conjunta de homenaje al Héroe. (En esta forma, no existe en la literatura hebrea).

ANTECEDENTES HISTORICOS

"Kaddish" (palabra aramea: santificación) es, en la acepción corriente, una oración fúnebre hebrea. La deben pronunciar los huérfanos varones, durante el primer año, y en cada aniversario siguiente de la muerte de sus padres, con un significado aún más profundo: el de seguir las huellas y los mejores pasos de los desaparecidos. Su contenido es "un himno doxológico arameo, con responsos de congregación, que se recita en la Sinagoga, al final de las sesiones importantes del culto". Es de origen muy antiguo, esta alabanza al Todopoderoso, compuesta por elementos parecidos a los del posterior "padrenuestro" cristiano.

La compositora uruguaya empleó la denominación "Kaddish" en el sentido de una oración fúnebre, inspirada por el estoico heroísmo de un joven judío, cuyo retrato adorna la casa de la artista. Shlomo Ben Josef, es el nombre de este joven héroe. Desde la lejana Polonia había llegado a Israel, luego de terribles y conmovedoras experiencias. Corrían los negros días de 1936, teñidos en la sangre de cientos de hombres, mujeres y niños judíos, entonces bárbaramente asesinados por los árabes. Campos judíos fueron incendiados a través de toda Palestina, y miles de retoños, arrancados de cuajo. Ningún brazo de la potencia mandataria, se levantaba para enfrentar tales crímenes, o para proteger a los damnificados. Hacia el mediodía del 21 de abril de 1938, un auto con árabes desconocidos apareció en el camino de Safred a Rosh-Piná. Tres jóvenes trataron de detener el coche. Para intimar a los viajeros, fue disparado un tiro; y los árabes escaparon. No hubo muerte alguna; sólo un disparo al aire. De los apresados, dos se libraron de la horca. En la madrugada del 29 de junio, cuando salía el sol, trayendo la iluminación al mundo, Shlomo Ben Josef marchaba al patíbulo, cantando el Himno Nacional Hebreo "Hatikwah" (esperanza), acompañándolo, en su canto, los prisioneros judíos de Acre y sus compañeros de acción. Pocos instantes después ellos solos lo cantaban:

Shlomo Ben Josef había sido ya ejecutado...

LA OBRA DE ROSA BLECHMAN

Al pie del retrato que la compositora tiene en su estudio. lucían tres versículos: *Su cadalso, una fortaleza. — Su tumba, un santuario. — Su recuerdo, una fe ciudadana.*

Con esos mismos títulos, Rosa Blechman Merel denominó los tres movimientos del poema.

Con "Lento doloroso" comienza el primer movimiento.

"Su cadalso, una fortaleza" (ejemplo Nº 1).

Presentan el tema los violoncellos. Lo toman las violas y los violines segundos, uniéndose los primeros. Se funden en el tema completo, desarrollándose en una forma más bien rapsódica, característica por la libertad de su construcción.

"Su tumba, un santuario" (ejemplo Nº 2).

El segundo movimiento integra una marcha fúnebre de carácter dramático. El tema se repite dos veces, primero con una armonía sobre la escala menor armónica, siguiendo la de la escala menor antigua que inviste la melodía de un carácter más firme, heroico, espartano.

"Su recuerdo, una fe ciudadana" (ejemplo Nº 3).

Decidido y marcial comienza el tercer movimiento, de carácter combativo, rítmico, en pleno contraste a los dos primeros, reflejando el ideal en la lucha. Lo caracteriza una esmerada labor de contrapunto y el desarrollo de los temas, mejor dicho del tema único, común en diferentes formas, surgidos como derivados del tema principal. La insistencia del tema por su repetición (Leit-motiv) podría simbolizar la eterna pasión de libertad del pueblo milenario israelí.

En cierta parte de este movimiento se destaca un lento cantabile en que suenan veladamente las notas del Himno Nacional israelí cortado por dos acordes secos y truncos, simbolizando el momento de la muer[...] héroe.

Dicho en general, la [...] es de arte nacionalist[...] breo con algunas influe[...] de Bloch y con todas la[...] racterísticas de la músic[...] pueblo israelí: marcado [...] mo, ámbito estrecho d[...] melodía y sabor sen[...] oriental de la música, co[...] nado con la técnica d[...] composición occidental.

La ejecución fue corr[...] destacándose la interp[...] ción del segundo movim[...] to que llegó a conmover[...] siblemente al auditorio. [...] embargo era evidente y [...] extraño la desconexión [...] principio de la obra con [...] terminación, pareciendo el [...] nal inesperado hasta prec[...] tado, circunstancia que [...] sugiere la suposición de [...] o varios cortes en la parti[...] ra original, quitándole [...] efecto de énfasis y de d[...] matismo que correspondía [...] las promesas delineadas [...] los movimientos anterior[...] La obra es en su forma y [...] contenido, muy original.

Ottokar JAWROWER.

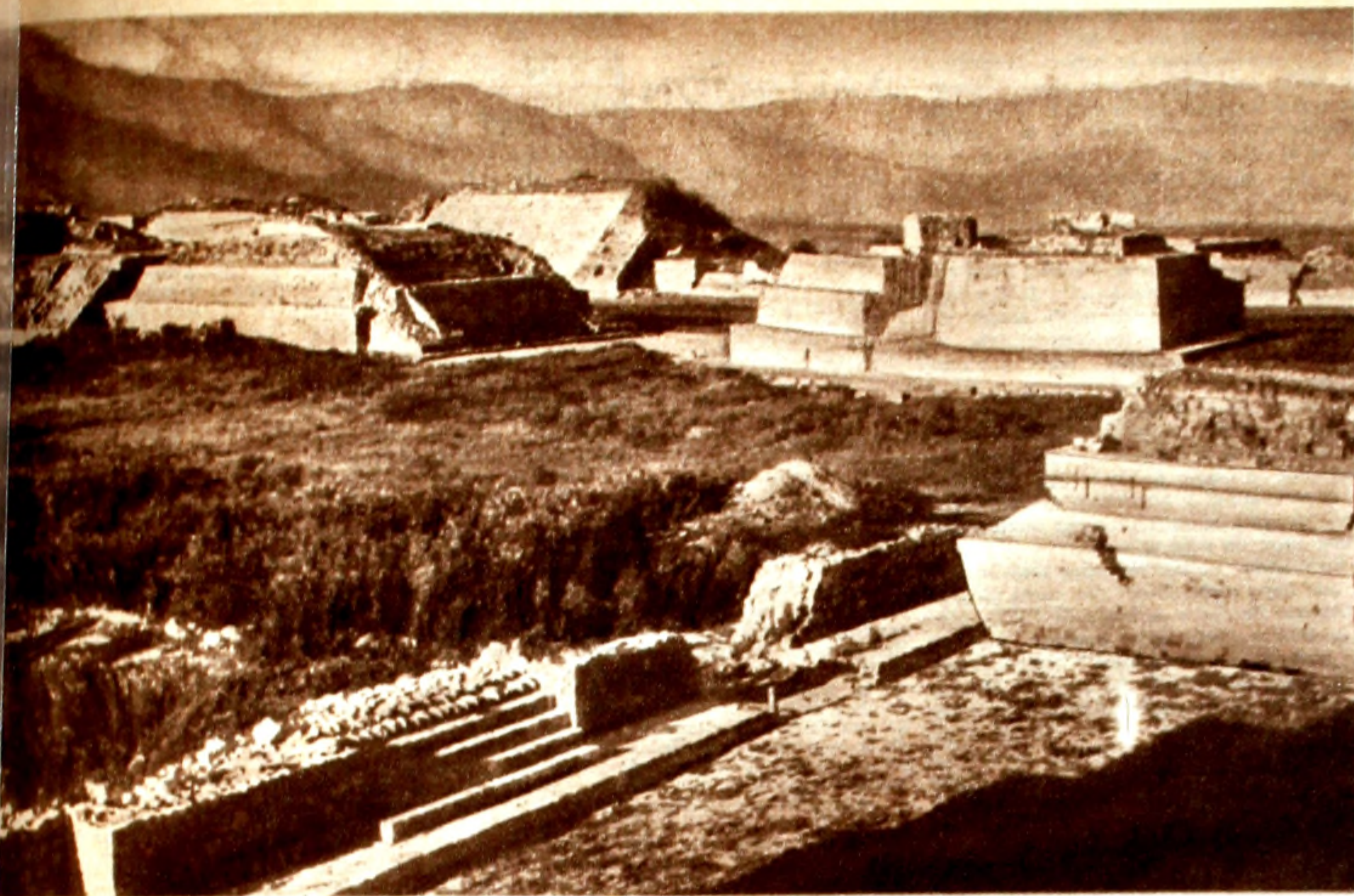
(Especial para EL DIA).

V.-Cellos 1.

V.-Cellos 2.

Violines 3.

Temas de "Kadisch" a que se hace referencia en el texto.



Monte Alban. Cultura zapoteca.

MONTE ALBAN: LA CIUDAD DORMIDA

N la confluencia de los tres vértices que forman el gran valle de Oaxaca, se yergue tranquila y majestuosa la ciudad del mismo nombre, cuyas grandes construcciones hispánicas, numerosos templos y amplias casonas contribuyen al aspecto señorial que guarda este lugar histórico.

En torno al valle se alza una cadena poderosa de montañas, entre las cuales está la de Monte Albán, coronada por una enorme planicie. Tal es el sitio de uno de los más ricos centros arqueológicos del mundo. Allí, en efecto, existió un gran centro religioso y cultural. De su antiguo esplendor sólo quedan restos silenciosos y, en medio del silencio de hoy, el visitante puede ir imaginando la que fuera un día. Y lo primero que atrae la mirada es la plaza majestuosa de la ciudad, hoy libre de su primitiva maleza, gracias a las exploraciones llevadas a cabo hace más de un cuarto de siglo.

En la parte occidental de esta gran plataforma, existe una serie de edificios; uno de los cuales y para diferenciarlo de los demás, el vulgo lo denomina "Edificio de los Danzantes". Este nombre le viene por el hecho de existir en ese edificio gran número de lápidas en las que están representadas, en bajorrelieve, figuras humanas, unas en actitud de danzar y otras de formas monstruosas y grotescas. Posiblemente este lugar fue utilizado como sitio al que acudían los enfermos en busca de alivio para sus males. Es posible que en este edificio se rindiera culto a deidades relacionadas con la medicina, o bien que esta construcción haya servido como hospital, en el cual se efectuaban operaciones quirúrgicas, como es el caso de las "Mutilaciones Dentarias" que se hacían desde una época correspondiente al período 100-300 años de A. Cristo.

Muy importante es señalar que no solamente se seguía la costumbre de las deformaciones dentarias, sino también la de algunas deformaciones, como por ejemplo la de hacer agujeros en los lóbulos de las orejas, o bien de la implantación en la nariz de pequeños objetos de arte; todo lo cual viene a corroborar que en estas épocas se practicaba la cirugía, y que, posiblemente, el edificio de que se habla haya sido utilizado como hospital.

No se ha llegado a establecer en esta primera época, llamada Monte Albán I, quiénes fueron los primeros habitantes, pero es probable que hayan sido los Olmecas, venidos de las costas del Golfo de México, allá por los años de 700 a 300 a. de C.

Estos edificios de la época de Monte Albán I, son plataformas amplias y bajas, de muros casi verticales.

Frente a este edificio "De los Danzantes", y en la parte central de esta gran plaza, existe un grupo de edificios, tres de los cuales corresponden al sistema denominado "X", correspondiente a la época Monte Albán II (300 A.C. a 400 años después de Cristo). En el mismo centro de esta plaza monumental, y tomando como eje al grupo anterior, vemos a continuación el edificio catalogado como el "J", y que posiblemente sea el de mayor interés, pues presenta un aspecto arquitectónico que difiere de los construídos en esta zona. Quizá este edificio fue utilizado como observatorio astronómico.

En las paredes del lado Norte y Sur de esta construcción están incrustadas unas lápidas con representaciones que probablemente representan pasajes históricos relacionados con alguna conquista.

Posiblemente los constructores de este edificio "J" hayan sido hombres llegados del Sur del actual territorio mexicano, siguiendo la línea de Guatemala - Chiapas - Oaxaca.

Los habitantes de Monte Albán practicaban el deporte de la pelota, como todos los pueblos pre-hispánicos, y prueba de ello es que dejaron un estadio adecuado para ese deporte.

Junto a este estadio se encuentra un enorme edificio que ostenta una escalinata monumental. Al final de ésta existe un sistema de columnas que debió pertenecer en su origen a un portal. Al lado opuesto de la gran escalinata y paralela a ella hay otras escalinatas que conducen a otra gran plaza, lugar tal vez de sacrificios.

En algunos de estos edificios que se encuentran en la gran plaza hay muchas lápidas que posiblemente correspondan a importantes hechos históricos que allí ocurrieron.

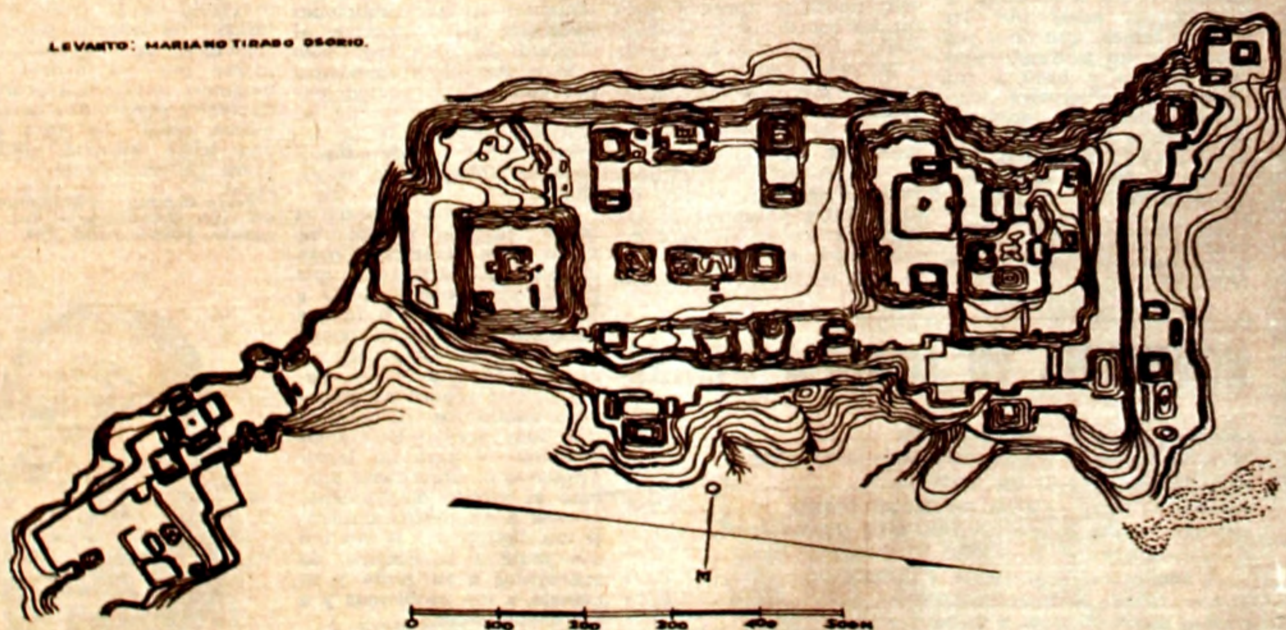
Al continuar evocando los recuerdos del pasado, no podemos pasar inadvertida esa dormida y fúnebre colmena que cubre una grande área de Monte Albán, más allá de la parte Norte de la plaza principal· el panteón que guarda los despojos de centenares de reyes opulentos, prodigiosos sacerdotes y valientes guerreros, árbitros de los destinos de su pueblo. El interior de algunas tumbas está decorado con pinturas alusivas a la vida del muerto. Y es aquí, en la tumba conocida por los especialistas con el nombre de "Tumba número siete", donde el notable arqueólogo mexicano profesor Alfonso Caso, descubrió el famoso pectoral de Mictlantecutti, el dios de los muertos, joya de la orfebrería precolombina.

Atardece. Es hora de partir. Comienza el descenso desde una de las cimas de "la región más transparente del aire", como diría Alfonso Reyes. A lo lejos, entre el oro y la penumbra crepusculares, se dibuja el perfil de la ciudad con sus palacios, iglesias y casonas. Se encienden las primeras estrellas a cuyo brillo responden las luces eléctricas de los hombres modernos. Arriba, como naves cargadas de tesoros, las ruinas de Monte Albán penetran en el mar de sombras y silencio de la noche. (UNESCO).

Javier CASTRO MANTECON.

(De la As⁰. Folklórica de Oaxaca. — México).

(Especial para EL DIA).



Plano del Centro de Monte Alban.



Urna funeraria. Cerámica, cultura zapoteca.



En el número anterior hemos transcripto lo que su autor, el escritor argentino Héctor Eandi, llama apólogo de "Dios, el Buen Amigo y el Juez Inflexible". Según él, el Señor concedió el Paraíso a quien había "falseado la Verdad" "para alegrar el corazón de un amigo", condenando al Infierno en cambio a quien "jamás se desvió de la línea recta del Deber", ni aun ante "el sueño de gloria de un joven". Como este apólogo lo refiere Eandi al juicio sobre libros, creemos que nos está permitido un pequeño comentario.

Aunque nuestras apreciaciones sobre las obras que se someten a nuestra consideración tienen más que nada un propósito informativo, sin mayores pretensiones, y por ello mismo la posición del autor incide más gravemente sobre la labor de quienes ejercen la crítica con ahinco profesional, nos sentimos igualmente obligados a establecer un claro límite entre el campo de la amistad y el de la justicia. Si está mal enfrentar la producción ajena con sistemática enemiga, buscando errores o defectos que podrían ser compensados y superados por aciertos o méritos mayores, mucho peor nos parece concederle a la amistad el carácter de un justo título apto para convalidar cualquier elogio, aun el más desatinado.

Si el escritor Eandi se hubiera limitado a preconizar esta posición para el trato directo entre intelectuales, por ejemplo a través del epistolario mutuo-complaciente, la falsedad de su posición seguiría subsistiendo, pero el daño derivado de la misma quedaría circunscripto. Pero es que su tesis, aparecida sin salvedades en un boletín bibliográfico, es una actitud referida a los juicios que públicamente emiten los críticos. Ya esto linda con el absurdo. La principal función de la crítica ejercida a través de las publicaciones periódicas es orientar a los lectores, dar noticia —sintética o extendida, objetiva o analítica— de las decenas y decenas de libros que día a día aparecen en el mercado. No se puede engañar al público, no es decente, no es lícito, es una traición —¡otra más!— confundir la buena fe de los que creen en la imparcialidad y corrección del revistero, del comentarista, del crítico que escribe para todos ellos, no para el autor.

En realidad no nos preocupa mayormente lo que haya dicho Eandi (en carta dirigida a Germán Berdiales en enero de 1955); pero sí queremos hacer notar que esta posición tan absurda es ardientemente sostenida por la inmensa mayoría de los autores. Muchos de ellos no han comprendido cuánta carga amistosa se encierra en una ausencia de juicio, en un voluntario olvido de ciertos aspectos de una obra o de toda ella. Quienes piden adjetivos laudatorios, confórmense con la ausencia total de calificativos, para evitar los peyorativos; quienes insisten en un comentario demorado, prefieran el piadoso silencio. Y en cuanto a nosotros, cuenten con que, no siendo nuestra obligación tan extrema como la del ejercitante profesional, seremos lo más generosos que podamos procurando desentrañar virtudes escondidas en el rincón más oscuro de una inocente creación.

Pero disposición amistosa hacia el autor no quiere decir engaño para el indefenso lector.

M. M. V.

EXALTACION DE LA VIDA

Es común que muchos escritores sean ubicados por una sola de sus obras. Un ejemplo típico lo da D. H. Lawrence, a cuyo nombre inevitablemente se asocia el de su famosa novela **El amante de Lady Chatterley**, de larga fama por el presunto contenido obsceno de ciertas situaciones. La verdad es que Lawrence al fallecer en 1930 dejó una cuantiosa obra de versos, ensayos, cuentos y novelas.

En un volumen se han reunido tres relatos de difícil catalogación, porque estrictamente no son ni cuento, ni ensayo, ni leyenda, ni parábola, ni prosa poética; de todos tienen algo. El autor demuestra en ellos su calidad de estilista, su vibración lírica, su cultura y la profundidad de su pensamiento. En **El hombre que murió** —que da nombre al tomo 298 de la Biblioteca Contemporánea— se da una versión fuertemente original —y muy heterodoxa— de la resurrección de Jesús y la nueva vida que le siguió. **El hombre de las islas** plantea el drama de alguien tenazmente atareado en defender su soledad, una soledad que lo va mutilando. **Cristo y Pan** es una interpretación alegórica de posiciones espirituales —y físicas— ante la vida.

Si bien estos tres relatos no tienen una directa vinculación entre sí, transparentan una misma posición del autor ante la vida. El la exalta ardientemente (hasta Jesús comprende que su doctrina llevaba hacia la muerte), y fundamentalmente la eleva en su aspecto carnal, físico, afirmando la santidad de sus manifestaciones más intensas, en primer término las atinentes a la consagración material del amor humano. Es evidente que toda la obra de Lawrence está teñida por esta preocupación moralizante o educativa, que fuera justamente la que permitió hace poco, en sonada sentencia la libre difusión de **El Amante** en Inglaterra.

D. H. Lawrence - EL HOMBRE QUE MURIO. — Losada. 115 págs., Buenos Aires.

INQUIETANTE MASCARA

Un libro como las Co fesiones de una máscara (Yukio Mishima puede s analizado desde muy dive sos ángulos. Desde el punt de vista de las relaciones i terculturales, surgen de (muchos indicios de las pa ticularidades de la socieda japonesa contemporánea pue la acción culmina a fines d la última guerra mundial pero es todavía más evidente la influencia occidental de tal manera que, sin co nocer en forma directa a Japón actual, tenemos la im presión de que el autor est voluntariamente dirigido hacia un lector extranjero (su referencias literarias y filosóficas son a escritores y pensadores de Occidente; el tiempo pasado de su patria parece no existir, pero en cambio desfilan San Sebastián, Juana de Arco, la Edad Media de Europa, etc.). O es que los nipones han abandonado su tradicional cultura, o el autor se inclina excesivamente a un mundo en el que la peculiar psicología del protagonista no resulta demasiado chocante.

Y esta es otra posibilidad de enfoque, el aspecto humano del problema que plantea el libro. Dostoiewsky, Gide, Zweig vienen a apuntalar la justificación que se procura establecer para cierto tipo de individuos que fluctúan en la indeterminación sexual. El protagonista relata su historia en primera persona, en un minucioso registro de recuerdos, pequeños y grandes aconteceres, físicos y psíquicos, con la preocupación con que se elabora la historia clínica de un paciente psiquiátrico. Y a fe que el autor consigue convencer de la verosimilitud del proceso psicológico de su protagonista, que debajo de su máscara de normalidad oculta una personalidad patológica.

Aquí cabría analizar un nuevo campo de esta obra. Ella indudablemente está realizada por un verdadero literato, un dominador del arte de trasmitir emociones a través de la palabra escrita. El alma sensible del autor sabe planear en la altura y no desciende a lo grosero ni aún en los momentos en que sucede algo desagradable. Eso no obsta a que espíritus tanto o más delicados que el de Mishima puedan sentirse profundamente turbados por el espectáculo de ese pobre muchacho que, al buscar justificación a sus extraviados sentimientos, remueve los valores morales más afirmados en la especie humana. No nos parece que sea ese el propósito de la creación literaria. La tragedia del protagonista, narrada patéticamente por un artista del lenguaje, impresiona profundamente; pero quien la considere como algo más que una triste historia clínica, yerra peligrosamente.

Yukio Mishima - CONFESIONES DE UNA MASCARA. — Sur, 207 páginas, Buenos Aires, 1961.



UN CLASICO EN EL TEATRO MODERNO

León Mirlas ha sido traductor al español de las obras de Eugene O'Neill, con el cual, además, mantuvo una interesante relación epistolar. Ya en vida del dramaturgo había publicado una primera edición de **O'Neill y el teatro contemporáneo**, entonces pequeño volumen crítico del que acaba de aparecer una **segunda edición, reelaborada, aumentada y puesta al día** (tal reza la portada). Entre los agregados más importantes está la transcripción, muy ilustrativa, de parte de aquella correspondencia; y en la puesta al día se destaca el comentario de obras dramáticas dadas a conocer después de la muerte de su autor, entre ellas **Viaje de un largo día hacia la noche** (próximo estreno de nuestra Comedia Nacional) que por involucrar la historia de su propia familia, O'Neill deseaba que fuera difundida recién después de 1978.

El tema que da título al libro se desarrolla específicamente en su último capítulo, el XXVI; en los veinticinco anteriores Mirlas hace un minucioso estudio de la **vida**, de la temática, de los personajes, de la técnica de O'Neill, y de cada una de las obras dramáticas, de manera tal que el lector, al llegar al final, puede seguir con fundamento al crítico en su tentativa de ubicación del dramaturgo dentro de las diversas corrientes del teatro contemporáneo. No se le puede incluir en el teatro poético de Crommelynck, García Lorca, Giraudoux, Cocteau, Anouilh, Claudel, Fry, porque O'Neill quiere pintar la vida tal como es y no idealizada. El teatro social de Brecht, Dürrenmatt, Toller, Odets (en **Esperando al zurdo**), no puede ser más diferente del producido por un individualista exacerbado como nuestro autor. Ni el teatro intimista, a lo Chejov, del mismo Odets, Bernard, Green, ni la comedia brillante de Coward, Maugham, Molnar, ni el teatro de vanguardia de Ionesco y Becket (a cuyo **Godot** Mirlas fulmina con toda nuestra complacencia), tienen nada que ver con la dramaturgia de O'Neill. Ella se ubica dentro del realismo, que no es ni el crudo naturalismo de fines de siglo ni el realismo clínico de Lenormand (clínico por la búsqueda angustiante de los móviles ocultos en los actos humanos).

Encuentra Mirlas que O'Neill está en el neorrealismo, en un realismo mágico o poético, junto —o mejor, antes— que Betti, T. Williams, Miller T. Wilder. Hay además ciertas semejanzas formales con el teatro de la personalidad múltiple de Pirandello, pero en esencia son totalmente antagónicos. También hay una conexión posible con el existencialismo de Sartre y Camus, en cuanto a que, mientras éstos proponen como norma la libertad total del individuo, surge de sus obras que en los hechos ella es sólo una palabra, lo que los acerca a la dramaturgia de O'Neill, regida por las leyes de la necesidad, por la fuerza ciega del destino, de la fatalidad, la **ananké** de la tragedia griega.

La paradoja de O'Neill es que, siendo un profundo renovador de la escena moderna, es a la vez un clásico perfecto, por temperamento, por estilo y por técnica. Aún los elementos revolucionarios que aporta provienen de la antigüedad clásica, como las máscaras, los apartes y el monólogo. También es clásico su lenguaje, "descarnadamente expresivo", y su pensamiento, diáfano y sin afectación. Y todavía, su amor por los grandes temas, que da a sus creaciones un profundo sentido cósmico y hace a sus personajes universales, añade otro elemento antiguo a este modelo de teatro moderno, al cual ha renovado, más que en su forma, en su propio espíritu.

León Mirlas - O'NEILL Y EL TEATRO CONTEMPORANEO. — Sudamericana, 256 págs., Buenos Aires, 1961.



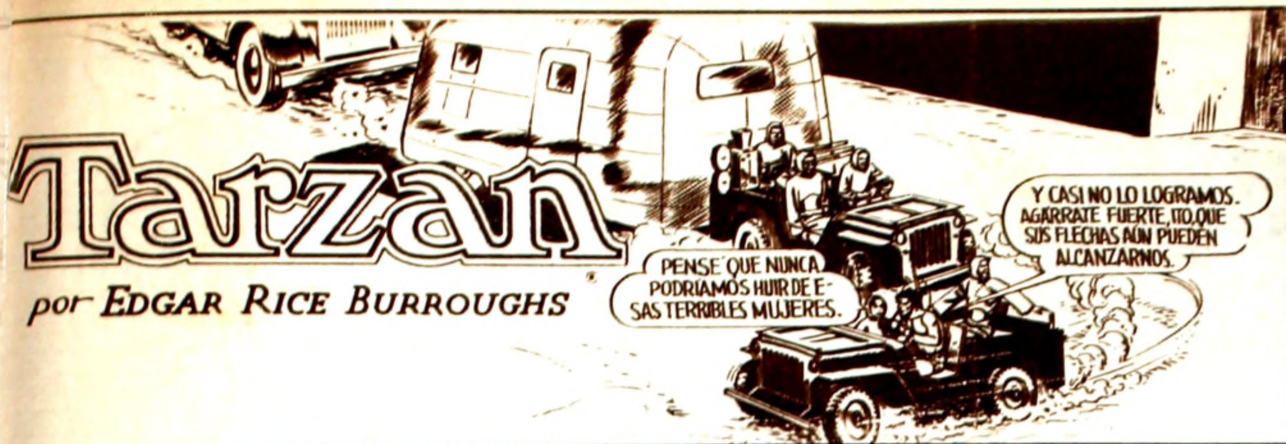
EL PREMIO EMECE 1960

Confesamos haber iniciado la lectura de esta novela argentina con cierta prevención adversa, por algunos pasajes vistos al azar, antes de cortar sus páginas. Pero al irnos adentrando en ella pudimos apreciar mejor los auténticos valores de Godoy Rojo en lo que atañe a certera captación del ambiente puntano, a poder evocativo y hábil entrelazamiento de personajes y situaciones. El relato abarca las aventuras y desventuras (muy numerosas éstas), de un humilde habitante de las tierras cercanas al río Conlara, desde su infancia hasta que hombre ya se aleja para siempre hacia el sur, corrido por la desgracia, la maledicencia, la falta de trabajo. Pero por encima o por debajo del drama personal de Froilán Lucero, corre la tragedia de una tierra que teniendo tantas condiciones naturales para brindar al hombre la felicidad, sólo trae a sus hijos sinsabores por culpa de la codicia explotadora de algunos, de injusticias sociales, de la corrupción policial, de odios y rencores aldeanos, de los vicios...

Cabe reprochar al autor el haber cargado mucho las tintas; son excesivas para creíbles las desdichas que persiguen incansablemente a Froilán, y éste es a la vez demasiado íntegro y bueno pese a sus defectos para tener verosimilitud. Sin embargo, este reparo no alcanza a anular las virtudes de que más arriba hiciéramos mención. Y para un lector uruguayo el libro tiene además el mérito de hacernos asomar a un medio ambiente tan distinto y a la vez tan semejante a lo nuestro; de acercarnos a su gente y su paisaje, a sus problemas y a sus modalidades.

O. F. V.

Polo Godoy Rojo - CAMPO GUACHO. — Emecé, 309 páginas, Buenos Aires, 1961.


Tarzan
por EDGAR RICE BURROUGHS
PENSE QUE NUNCA PODRIAMOS HUIR DE E-SAS TERRIBLES MUJERES.
Y CASI NO LO LOGRAMOS. AGARRATE FUERTE, ITO, QUE SUS FLECHAS AUN PUEDEN ALCANZARNOS.


NOS ENCERRARON EN UNA PIEZA DE PIEDRA, PERO JOE ENCONTRO ESTAS ROPAS Y NOS LAS PUSIMOS! LUEGO SALIMOS Y CREYERON QUE ERAMOS MUJERES!


SE DAN CUENTA DE LO QUE HIZO TARZAN PARA QUE PUDIERAMOS ESCAPARNOS? COMIO ALGO QUE LE DIO PODER SUFICIENTE COMO PARA HIPNOTIZAR A SU REINA!
LO VI, JOE! INESPERADAMENTE LA AMANSO..... CON LOS OJOS!


MILLA DETRAS DE MILLA, CAMINANDO HACIA EL SUR, TARZAN GUIO A LA CARAVANA, HASTA QUE EL TERROR DE LAS WOW-WOW QUEDO ATRAS .....
BILL ELLIOTT JOHN CELARDO


TODO LO QUE TENEMOS, BUD, PARA PROBAR LO QUE VIMOS Y DE LO QUE ESCAPAMOS, ES EL FILM QUE TOMASTE DE ESAS MONSTRUOSAS MUJERES CUANDO SUBIERON AL POBRE NICK POR LA ESCALERA, A TRAVES DE LA MURALLA
TE OLVIDAS DE ALGO, CHARLIE! TENEMOS .... SU ORO!


ESTA ES MI IDEA RESPECTO DEL ORO: ITO Y YO NO VAMOS A HACER USO DE ÉL. PERO YO OI A NICK HABLAR DE SU MADRE VIUDA. SUGIERO QUE SE DIVIDAN EL ORO EN CINCO PARTES IGUALES, UNO PARA CADA UNO DE UDS. Y OTRO PARA LA MADRE DE NICK.
TÚ CONTINÚAS ASOMBRÁNDONOS, TARZÁN! NO USARÁS EL ORO!


QUE TE PARECE QUE HAGAMOS, JOE, CON EL ORO, CUANDO ESTEMOS DE VUELTA EN CASA?
UNA VEZ VI UNA BARRA DE ESTE TAMAÑO, TOM, Y ESTABA ASEGURADA EN DIEZ MIL DÓLARES!


CIELOS! CADA UNO DE NOSOTROS TENEMOS VEINTE BARRAS DE ORO Y VEINTE PARA LA MADRE DE NICK... GRACIAS A TARZÁN! MAS DINERO DEL QUE YO HE GANADO EN VEINTE AÑOS CON MI CÁMARA!
ES VERDAD, CHARLIE! Y MI ORO ES LO PRIMERO QUE QUIERO FILMAR, MAÑANA POR LA MAÑANA!


EH, TARZÁN, NO ES QUE SEA CODICIOSO, PERO QUE TE PARECE SI REPARTIMOS ENTRE ENTRE TODOS ESAS PILDORAS QUE TOMASTE...
Y QUE TE DIERON EL PODER DE MIRAR A LOS OJOS A UNA MUJER FUERTE, Y VOLVERLA... DEBIL!?

Dará mucho que hablar...

SU MEJOR AGOSTO en las 3 Avenidas y...

Casa Soler

SOLER HNOS. S. A.

CASA MATRIZ AV. AGRACIADA 2302
esq. Marcelino Sosa - Tel. 20 09 61

SUCURSAL GOES AV. GRAL. FLORES 2341 esq.
M. Berthelot - Tel. 24200 - 24300 - 24400

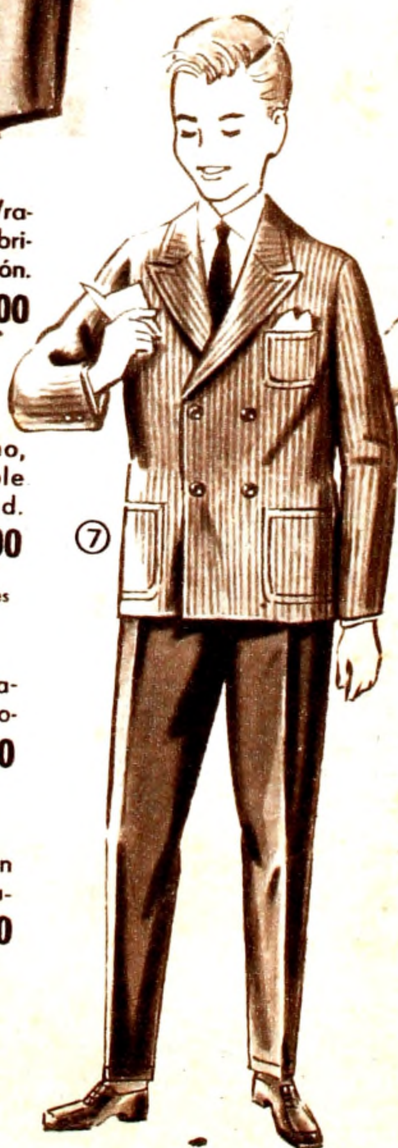
SUCURSAL CORDON AV. 18 DE JULIO 1601
esq. Carlos Roxlo - Tel. 40 41 11













③

1 - Tapado en paño Velour de gran calidad, modelo clásico en colores de actualidad. Talle 4 **$ 100.00**

Aumenta $ 8.00 por talle

2 - Para jovencitas, fina realización en duvetine, amplio cuello totalmente forrado, colores de gran moda **$ 180.00**

3 - Trajecito realizado en Príncipe de Gales, tiene moderno cuello y la pollera es con tablones. Talle 8 **$ 125.00**

Aumenta $ 5.00 por talle

4 - Campera en paño Mohair ribetes de cuero, forro de abrigo y capucha desmontable. Talle 4 **$ 100.00**

Aumenta $ 3.00 por talle

5 - Sobretodo cruzado M/raglan, en paño de gran abrigo y esmerada confección. Talle 4 **$ 140.00**

Aumenta $ 5.00 por talle

6 - Pilot modelo derecho, manga raglan, en doble tela de superior calidad. Talles 6 y 8 **$ 210.00**

Aumenta $ 20.00 cada dos talles

7 - Saco sport confeccionado en abrigado paño de moderna fantasia. Talle 6 **$ 100.00**

Aumenta $ 5.00 por talle

Complementa pantalón en paño de excelente resultado, varios tonos. Talle 2 **$ 30.00**

Aumenta $ 3.00 por talle

IMPORTANTE:

Nuestras confecciones no sufren recargos por los arreglos que haya que hacerles.

VEA nuestras estelares presentaciones en T.V. los

Lunes 21.00 h.
Martes 19.30 "
Miércoles 21.00 "
Por SAETA Canal 10

Viernes 21.30 h.
Martes 21.30 "
Por MONTECARLO Canal 4